

e d i t o r i a l

1 / Paul Valéry: *Cahiers/Hefte*, Bd. 3, hg. v. Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a. M. 1989, S. 252.

2 / RANGO, Regie: Gore Verbinski, Drehbuch: John Logan, USA 2011, 107 min.

3 / Vgl. Henry Walter Bates: „Contributions to an Insect Fauna of the Amazon Valley. Lepidoptera: Heliconidae“, in: *Transactions of the Linnean Society* 23/3 (1862), S. 495–566 und Fritz Müller: „Ituna and Thyridia. A remarkable case of mimicry in butterflies“, in: *Proceedings of the Royal Entomological Society of London* 30 (1879), S. XX–XXIX.

Eva Jobach / Jasmin Mersmann / Evke Rulffes, „Try to blend in!“

„Die Hälfte des Denkens vergeht mit der Entdeckung, daß das Unähnliche ähnlich und das Ähnliche unähnlich ist.“¹

In dem gerade angelaufenen Animationsfilm von Gore Verbinski macht sich RANGO, ein von einer Identitätskrise gebeuteltes Chamäleon, auf den Weg zu sich selbst.² Als Haustier aufgewachsen, fehlt ihm jedoch gerade jene Eigenschaft, die das Chamäleon seit der Antike paradigmatisch verkörpert: die Anpassungsfähigkeit. In seinem roten Hawaiihemd vermag er sich weder im optischen Feld der Wüste durch Tarnung unsichtbar zu machen, noch sich den anderen Wüstenbewohnern anzugleichen. Eine Schlüssel-szene dieser Western-Travestie zeigt den ahnungslosen Outsider bei seinem verzweifelten Versuch, sich vor dem Angriff eines Raubvogels zu schützen. Als ihm bei der Warnung einer nicht nur optisch perfekt assimilierten Kröte – „try to blend in!“ – klar wird, dass ihm die farbliche Anpassung an das Umfeld unmöglich ist,¹ versucht er sich in einen Kaktus zu verwandeln: mit Stacheln ‚verkleidet‘, erstarrt er zum Wüstengewächs.² Doch nicht nur die optische, auch die soziale Anpassung misslingt, bis Rango sich als Hochstapler Anerkennung verschafft und schließlich zu dem Helden wird, den er zuvor nur nachgeahmt hatte.

Lange bevor in den 1860er Jahren der Begriff der „Mimikry“ geprägt und die vielfältigen Anpassungsphänomene in das evolutionstheoretische Paradigma optimierter Überlebenschancen eingebunden wurden,³ barg die physische Anpassungsfähigkeit der Tiere ein immenses Faszinationspotenzial. Was ermöglichte es den Tieren, sich zu verwandeln, als etwas anderes zu erscheinen, andere Tiere nachzuahmen (Mimikry) oder in der Umgebung unsichtbar zu werden (Mimese)? Hier lagen sowohl Spekulationen über eine künstlerisch schaffende Natur als auch Analogiebildungen mit sozialen

4 / Für einen umfassenden Begriff von Mimesis plädieren auch Gunter Gebauer und Christoph Wulf in ihrem grundlegenden Buch *Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1992. Zudem schließt die aktuelle kulturwissenschaftliche Forschung wieder verstärkt an Erich Auerbachs Mimesis-Konzept an. Vgl. Martin Treml / Karlheinz Barck (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin 2007.



und kreativen Handlungen nahe. Während der letztere Aspekt den Tieren ein mimisches Talent (von *mimos*, Schauspieler) unterstellt, wirft der erste Aspekt die Frage nach einer Strukturverwandtschaft zwischen den (nach-)bildenden Verfahrensformen von Natur und Kunst auf. Die Vielfalt der Verfahren zur Hervorbringung von Ähnlichkeit – Assimilation, Verwandlung, Nachbildung und Nachahmung – lässt sich unter den Begriff der *Mimesen* fassen.⁴

Die folgenden Beiträge beschränken sich folglich nicht auf „Mimesis“ als Kernstück kunsttheoretischer Debatten. Dem Programm der Zeitschrift *ilinx* (griechisch für *Wirbel*) entsprechend geht es erneut um ein Phänomen, bei dem mehrere Strömungen aufeinander treffen. *ilinx* 2 fragt nach den Techniken, Agenten und Methoden, die dort zum Einsatz kommen, wo Ähnlichkeiten erzeugt werden – sei es in künstlerischen, biologischen, technischen oder wissenschaftlichen Prozessen. Dabei verschränken sich mindestens vier Dimensionen: die Nachahmung als psychisches wie theatrales Vermögen und soziale Tätigkeit; „Nachahmung der Natur“ als ästhetisches Postulat und technisches Programm; jene epistemologischen Verfahren, die Michel Foucault als „Episteme der Ähnlichkeit“ bezeichnet hat; und nicht zuletzt die Anpassungskünste der Tiere und Menschen.

5 / Walter Benjamin: „Über das mimetische Vermögen“ (1933), in: *Schriften*, Bd. 2.2, S. 210.

6 / Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1970, S. 169.

7 / Horkheimer / Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1970, S. 205: „Zivilisation hat anstelle der organischen An-schmiegung ans andere, anstelle des eigentlich mimetischen Verhaltens, zunächst in der magischen Phase, die organisierte Handhabung der Mimesis und schließlich, in der historischen, die rationale Praxis, die Arbeit gesetzt. Un-beherrschte Mimesis wird verfemt ...“

8 / Zu den fragwürdigen Auswüchsen solcher Melancholie im Umfeld von Roger Caillois vgl. den Beitrag von Anna Echterhölter „Die Listen des *Collège de Sociologie*“, in: *ilinx* 1 (2009), Wirbel, Ströme, Turbulenzen, S. 229–242.



Der von Walter Benjamin geprägte Begriff des „mimetischen Vermögens“⁵, aber auch der Topos von der Nachahmung der Natur, ist oft in genealogische Narrative eingebunden: Menschheits-, Zivilisations- und Subjektgeschichte scheinen in Entsprechung zueinander zu stehen, und der moderne Mensch gilt als jemand, der sich durch das Wirksamwerden eines „mimetischen Tabus“⁶ von der alten, ähnlichkeitsbasierten Naturbeziehung abgekoppelt hat. Durch dieses Verbot einer Angleichung an die Natur gewinnt Mimesis in den Augen von Horkheimer und Adorno einen neuen Charakter – zunächst durch die „organisierte Handhabung“ der Mimesis in magischen Praktiken, bei denen der Zauberer sich dem zu Beeinflussenden ähnlich macht, und schließlich durch Naturbeherrschung.⁷ Im anthropologischen und gesellschaftstheoretischen Einsatz solcher genealogischer Narrative artikuliert sich oft eine ambivalente Gemengelage, in der das Mimetische zugleich lustvoll und gefährlich, archaisch und kreativ und nicht selten nostalgisch besetzt ist. Das Bewusstsein verlorener mimetischer Einheit lebt in der Moderne im Modus der Melancholie fort: als Trauer um die Uneinholbarkeit der Kindheit, aber auch in der Faszination für das Archaische, den Rausch der Verwandlung, den Wahnsinn.⁸ Seine *Kindheit um Neunzehnhundert* hat Benjamin als verlorene Welt spielerischer Verwandlung beschrieben. Windmühlenerden, Eisenbahn-

9 / Walter Benjamin: „Verstecke“, in: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932–1934/1938), Frankfurt a.M. 1987, S. 61.

10 / „Es begann die alte Jägersatzung zwischen uns zu herrschen: je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschließung an und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne.“ (Ders.: „Schmetterlingsjagd“, in: ebd., S. 20f.)

11 / Benjamin, Über das mimetische Vermögen, S. 210.

12 / Schon bei Aristoteles „unterscheidet sich [der Mensch] dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt“ und durch die „Freude, die jedermann an Nachahmungen hat“. Aristoteles: *Poetik*, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, § 4, S. 11.

werden, Gardinewerden – die Hüllen und Gegenstände der bürgerlichen Wohnung werden zu einem „Arsenal der Masken“, die die lustvoll erlebte Gefahr mit sich bringen, sie nicht mehr ablegen zu können.

„Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißem, zum Gespenst. Der Eßstisch, unter den es sich gekauert hat, läßt es zum hölzernen Idol des Tempels werden, wo die geschnitzten Beine die vier Säulen sind. Und hinter einer Türe ist es selber Tür, ist mit ihr angetan als schwerer Maske und wird als Zauberpriester alle behexen, die ahnungslos eintreten. Um keinen Preis darf es gefunden werden.“⁹

Doch dann, die Szene des Entdecktwerdens: Nun löst sich der Bann der Ähnlichkeit. Es ist der prekäre Moment, an dem sich erweist, ob die Rückkehr in die Realität der Erwachsenen gelingt, die eine Fixierung der Ich-Grenzen fordert. Ähnliches erfährt der junge Benjamin bei der Schmetterlingsjagd: Der Jäger, der sich eben noch in Licht und Luft auflösen wollte, um sich seinem Opfer so nahe wie möglich „anzuschmiegen“, ja immer „falterhafter“ wurde, kann sich seines „Menschendaseins“ nicht eher versichern, als in dem Moment, da die Beute unwiderruflich gefangengenommen ist.¹⁰

Wie sehr auch Benjamins Bestimmung des „mimetischen Vermögens“ auf einer Verschränkung der oben benannten Dimensionen beruht, zeigt die folgende Textstelle:

„Die Natur erzeugt Ähnlichkeiten. Man braucht nur an die Mimikry zu denken. Die höchste Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten aber hat der Mensch. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten.“¹¹

Ähnlichkeiten zu produzieren bedeutet also einerseits, Analogien herzustellen, andererseits aber auch, den eigenen Körper einem anderen Gegenstand oder Lebewesen ähnlich zu machen – und letzteres kann die ganze Breite magisch-kultischer und biologischer Phänomene umfassen.¹²

13 / „La Mante religieuse“ und „Mimétisme et psychasthénie légendaire“ erschienen 1934 und 1935 in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure*. Beide Texte in: *Méduse & Cie*, übersetzt von Peter Geble, Berlin 2007, S. 25–43.

14 / Adornos Rezension erschien in der *Zeitschrift für Sozialforschung* 7 (1938), S. 410f. Zwar habe der von Caillois hergestellte Zusammenhang zwischen Mythen und „Urerfahrungen biologischer Art einen progressiven materialistischen Aspekt“; es dominiere aber eine „mythisierende Denkweise“. Zuvor hatte er in einem Brief an Benjamin von einer „krypto-fascistische[n] Naturgläubigkeit“ gesprochen (*Theodor W. Adorno / Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 1994, S. 277).

15 / So etwa bei Giacometti, Dalí, Richier oder Masson. Benjamin nahm seit Mitte der 1930er Jahre in Paris an Zusammenkünften im Umfeld des *Collège de Sociologie* teil und berichtete hiervon in Briefen an Max Horkheimer, Theodor und Gretel Adorno. In einer Rezension zu Caillois' Artikel „L'Aridité“ schrieb er 1938: „Es ist traurig, einen schlammigen breiten Strom aus hochgelegten Quellen gespeist zu sehen.“ (*Schriften*, Bd. 3, S. 550). Zu den inhaltlichen Bezügen vgl. Jessica Nitsche: „Spiele mit der Sichtbarkeit. Mimétisme und mimetisches Vermögen nach Roger Caillois und Walter Benjamin“, in: Becker u. a. (Hg.), *Mimikry*, S. 74–91.

In den 1930er Jahren hat Roger Caillois einen einflussreichen Versuch unternommen, in den Phänomenen tierischer Mimikry und Mimese neue Ähnlichkeiten zu sehen.¹³ Sein Bemühen darum, Entsprechungen zwischen den Instinkten der Tiere und den theatralen und kultischen Handlungen des Menschen herzustellen und, wie Adorno in einer kritischen Rezension von Caillois' Aufsatz über die Gottesanbeterin schreibt, „die gemeinhin durch wissenschaftliche Arbeitsteilung abgetrennten Gebiete der Biologie, der Mythenforschung und der Psychologie in Beziehung zu setzen“,¹⁴ hat bei zeitgenössischen Künstlern und Theoretikern große Resonanz hervorgerufen.¹⁵ Das Potenzial für die Herstellung von Entsprechungen speiste sich dabei nicht nur aus dem Vorhaben, die Mimikry aus der Zwangsjacke eines darwinistischen Nutzenkalküls zu befreien und manche ihrer Formen zum „gefährlichen Luxus“¹⁶ zu erklären, sondern auch aus der stärkeren Differenzierung zwischen Mimikry und Mimese. Denn gerade die mit Erstarrung und Reglosigkeit assoziierte Mimese erweiterte mit ihren Praktiken des Sich-Totstellens, der Anähnung ans Anorganische und der Verschmelzung mit dem Raum den Rahmen möglicher Konvergenzen um das Pathologische: um Korrespondenzen zu menschlichen Obsessionen, Phantasmen und Zwangsvorstellungen.

In *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* (1958) wählt Caillois den Begriff des *mimétisme* – und nicht den der Mimikry, wie es in der deutschen Übersetzung bislang heißt¹⁷ – zur Bezeichnung der dritten von vier Kategorien des Spiels neben *ilinx* (Rausch), *agon* (Wettkampf) und *alea* (Glücksspiel). Die Mimese umfasst alle Formen der Verstellung und Verkleidung, bei denen der Spielende sich zeitweise verwandelt. Seine früheren Brückenschläge zu pathologischen Phänomenen hat Caillois in dem späteren Werk zu einer doch recht „phantastischen Perspektive“ erklärt.¹⁸

16 / Caillois, „Mimese und legendäre Psychasthenie“, in: Méduse & Cie, S. 33. Das Stichwort wurde titelgebend für den Aufsatzband von Andreas Becker u.a. (Hg.): *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*, Schliengen 2008.

17 / Der französische Begriff umfasst beide biologischen Begriffe: den der Mimese und den der Mimikry. Zu den daraus resultierenden Übersetzungsproblemen vgl. den Beitrag von Peter Geble in diesem Band. Den vielfältigen diskursiven Aneignungen biologischer Mimikry geht die Studie von Kyung-Ho Cha nach: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*, München 2010.

18 / „Ich würde heute aus dem Mimetismus keine Trübung des Raums mehr machen und keine Tendenz, ins Leblose zurückzukehren, sondern [...] in dieser Erscheinung bei den Insekten ein Äquivalent für die Verwandlungsspiele der Menschen sehen.“ Das tat er in den früheren Schriften freilich auch schon; es scheinen ihm diejenigen Ähnlichkeiten gewesen zu sein, an denen er festhielt. Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1982, S. 29.

*Seid doch nicht so frech, Epigramme!*¹⁹

Es gehört zu den Selbstgewissheiten moderner Gesellschaften, das Stadium einer auf Magie und Mythos begründeten mimetischen Phase überwunden zu haben. Die Nachahmung hingegen gilt als ein Vermögen, das sowohl in der Ich-Genese als auch in der Bildung menschlicher Sozialität eine konstitutive, wenn auch prekäre Rolle spielt. Soziale Nachahmung konstituiert Gesellschaft, indem sie die sozialen Individuen ähnlich macht, oder, wie Gabriel Tarde schreibt, sowohl einander als auch an das Gesellschaftsganze *assimiliert*.²⁰ Gleichzeitig aber wird der gesellschaftliche Zusammenhalt durch das immanent destruktive Potenzial des Nachahmungstrieb bedroht – Paniken, Pogrome, Hexenjagden, Serien von Selbstmorden oder Amokläufen, aber auch die ruinösen Gabe-Praktiken, die Marcel Mauss und andere in Gestalt des Potlatsch beschrieben haben, lassen sich als Phänomene eskalierender Nachahmung beschreiben. René Girard legte mit seiner Theorie des „mimetischen Begehrens“ den Akzent auf die mit Nachahmungsprozessen verbundene Gewalt. Durch die trianguläre Struktur des Begehrens entsteht eine „mimetische Rivalität“ zwischen den Mitgliedern einer Gemeinschaft, deren auflösenden Tendenzen archaische Gesellschaften durch die Institution des Opfers entgegenzuwirken versuchen.²¹

In epistemologischer Hinsicht gilt insbesondere das Analogiendenken als das, was die Moderne hinter sich gelassen hat: Foucault bestimmt die Ähnlichkeit als das bis ins 17. Jahrhundert dominante Organisationsprinzip der „Figuren des Wissens“, dasjenige, was „die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet und die Kunst ihrer Repräsentationen bestimmt“.²² Unter vielen verschiedenen Namen bezeichnet die Ähnlichkeit einen Beziehungstypus, in dem sich die Dinge durch vielfältige Analogie- und Sympathiebeziehungen durchdringen, beeinflussen,

19 / Goethe, Venezianische Epigramme, Nr. 59. „Seid doch nicht so frech, Epigramme! Warum nicht? Wir sind nur Überschriften; die Welt hat die Kapitel des Buchs.“

20 / Gabriel Tarde: *Die Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt a. M. 2009, hier S. 83.

21 / Vgl. René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt a. M. 1992.

22 / Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. ¹⁴1997, S. 46.

23 / Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. ⁵2000.

24 / Unser herzlichster Dank an Peter Geble für die Übersetzung.

25 / So heißt es bei Aristoteles: „Das menschliche Herstellen bringt Gebilde der Natur teils zum Abschluß, nämlich dort, wo sie die Natur selbst nicht zu einem Abschluß zu bringen vermag; teils bildet es Gebilde der Natur nach.“ Aristoteles: *Physik* 2.8, deutsch: *Physikvorlesung*, übersetzt von H. Wagner, Berlin 1967, S. 53.

nachahmen. Der Mensch ist in dieses Gefüge durch die Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos eingebunden, und sein Wissen gründet auf der Entzifferung der Signaturen als einer kosmischen Hieroglyphenschrift. Das Zeitalter der „similitude“ oder „ressemblance“ endet nach Foucault damit, dass das Sehen von Ähnlichkeiten zunehmend als eine zu Fehlschlüssen verleitende, regellose Erkenntnisform diffamiert wird. Personifiziertes Symptom der Agonie dieser Episteme ist Don Quijote, der in einer Welt verlorener, aber weiterhin vermuteter Ähnlichkeiten umherirrt.

Doch Foucaults Einteilung bleibt nicht nur vage, was das Analogiedenken vor dem 16. Jahrhundert betrifft, sondern lässt auch außer acht, dass die *Lesbarkeit der Welt* auch in den folgenden Jahrhunderten Axiom und Programm blieb.²³ Insbesondere die aus einer Transformation frühneuzeitlicher Signaturenlehren erwachsene Epistemologie der Romantik lässt sich in Foucaults Schema nicht einpassen. Gerade im 19. und 20. Jahrhundert entfaltete die „Episteme der Ähnlichkeit“ ein intensives Nachleben, das sich in naturphilosophischen, ästhetischen und kosmologischen Entwürfen niederschlägt. In einem Text des Frühsozialisten Charles Fourier (1772–1837), der für den vorliegenden Band erstmals übersetzt wurde, verbindet sich das Entschlüsseln der Hieroglyphensprache der Natur mit einem utopischen Programm der Verbesserung der natürlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse.²⁴

Mit der Emphase für Optimierung und Naturbeherrschung steht das Fourier'sche Projekt mit all seinen esoterischen Überschüssen aber nicht nur inmitten der industriellen Moderne, sondern bringt auch eine Spannung zum Ausdruck, die bereits der aristotelischen Definition der Nachahmung der Natur inhärent ist.²⁵ In der Naturforschung der Frühen Neuzeit wird der Begriff der *imitatio* dezidiert mit dem Aspekt technischer Verbesserung (*aemulatio*) angereichert. Auf markante Weise manifestiert

26 / Francis Bacon: *New Atlantis* (1627) in: *Works*, hg. von James Spedding / Robert Leslie Ellis, London 1859, Bd. 3, Teil II, S. 158f. Bacons Kunst der Nachahmung ist zugleich eine optimierende *Kultivierung* der Natur: „And we make (by art) in the same orchards and gardens, trees and flowers to come earlier or later than their seasons; and to come up and bear more speedily than by their natural course they do. We make them also by art greater much than their nature; and their fruit greater and sweeter and of differing taste, smell, colour, and figure, from their nature. And many of them we so order, as they become of medical use.“ Ebd., S. 168.

sich dies in den utopischen Laboratorien von Francis Bacons *New Atlantis*, in denen Natur in aller Finesse künstlich nachgeschaffen wird. Brunnen bilden natürliche Quellen nach, in großen Hallen werden Meteore, Blitze, Donner und Niederschläge imitiert, „Motoren“ verstärken den Wind, neue Tier- und Pflanzenarten werden geschaffen und Düfte und Gerüche aus künstlichen Mischungen reproduziert.²⁶

Heute ist es vor allem die Bionik, die vorgibt, Natur auf technischem Weg zu imitieren. Als der Kybernetik benachbarte „Wissenschaft lebendiger Systeme“ zielt sie auf die Entwicklung von Materialien, Apparaten und Systemen, die Natur nachahmen und selbst lebendig erscheinen können. Inwiefern es dabei um eine inszenierte ‚Überlegenheit‘ der Natur geht, arbeitet *Jan Müggenburg* in seinem Beitrag über die Anfänge der Bionik heraus: als Strategie der Akzeptanzversicherung dieser angewandten Wissenschaft.

Eine neuzeitliche Form der Nachahmung der lebendigen Natur stellt die von *Silke Kurth* untersuchte Grottenanlage von Pratolino bei Florenz dar. Mehr noch als die zeitgenössischen Wunderkammern erlaubt der 1569–1585 entstandene Garten die sinnliche Erfahrung der natürlichen, mit den Mitteln der Hydraulik nachgeahmten Prozesse. Der betriebene Aufwand, die technische *tour de force* dieser Anlage ist dabei auch, so Kurths These, ein Akt der Selbstinszenierung von Francesco de’ Medici als Demiurg.

Ein spätes Beispiel der Auffassung von der *natura naturans* als formgebender Kraft präsentiert *Olaf Bries* in seinem Aufsatz über den wohl berühmtesten Fälschungsskandal des 18. Jahrhunderts, die Publikation handgefertigter Fossilien durch den Würzburger Geologen Johann Bartholomeus Adam Beringer. In diesem mimetischen Skandalfall vermischen sich artifizielle Nachbildung und Naturvorbild: Die Rekonstruktion von Beringers naturphilosophischen Vorannahmen führt Bries zu der

27 / Friedrich Nietzsche: *Die Fröhliche Wissenschaft*, in: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 3, S. 608. Schon früh wird Mimikry zu einem der Leitbegriffe im rasseantisemitischen Diskurs, der Juden (Schein-)Anpassung oder Tarnung zum Zweck der Unterwanderung der Gesellschaft vorwirft. Wie heikel vor diesem Hintergrund der aktuell verbreitete Einsatz des Mimikrybegriffs zur Kennzeichnung der Neuen Rechten ist, zeigt die Studie von Mathias Brodtkorb: „Vom Verstehen zum Entlarven – Über ‚neu-rechte‘ und ‚jüdische Mimikry‘ unter den Bedingungen politisierter Wissenschaft“, in: *Jahrbuch Extremismus & Demokratie* 22 (2010), S. 32–64.

These, dass der Geologe seine „Fälschungen“ gar nicht als solche verstand, sondern nur schuf, was so hätte gefunden werden können – geprägt von der *vis plastica* der Natur, die mit den Fossilien „Vorbilder“ oder Prototypen bereitstellte, welche die lebendigen Tiere „nachahmten“.

Eva Wilson widmet sich in ihrem Beitrag der Mimese als artistischem Darstellungsvermögen an der Grenze zur Pathologisierung: den weiblichen *Attitüden*. Wie die Autorin zeigt, besitzen die Pathosformeln der Hysterikerinnen, die Ärzte wie Paul Richer und Jean-Martin Charcot in fotografischen Tableaux festhielten, eine Vorgeschichte in jener Kunstform, die im 18. Jahrhundert von Emma Hamilton kultiviert wurde. Im theatralen Rekurs auf die zeitgenössische Antikenbegeisterung und Einfühlungsästhetik schenkte Hamilton antiken Figuren ein „Nachleben“, indem sie sie als lebende Statue verkörperte.

Mit den „Pathosformeln“ und dem „Nachleben der Antike“ sind die zentralen Begriffe Aby Warburgs aufgerufen, der wie kaum ein anderer das Sehen von Ähnlichkeiten kultivierte: *Philipp Ekardt* unternimmt einen Versuch der Kontextualisierung von Warburgs Konzeption von Mimesis, die ihren prägnantesten Ausdruck in seinen Mnemosynetafeln und dem Vortrag zum Schlangenritual fand. Dabei liest Ekardt Warburgs Kunsttheorie vor dem Hintergrund von Vischers Einfühlungsästhetik, welche die Wirkung von Bildern durch den physiologischen und psychologischen Nachvollzug der dargestellten Bewegungen zu erklären suchte.

Als *Verstellung* gedeutet, wird mimetisches Können zum Inbegriff des Nicht-Authentischen, zur anrühigen Kunst von Simulantinnen, Schauspielern und Hochstaplern. Nietzsche etwa polemisierte heftig gegen jene „Kunst des ewigen Verstecken-Spielens, das man bei Tieren mimicry nennt“, und schrieb sie vor allem Juden, Frauen und dem niederen Volk zu, das „sein Mäntelchen in den Wind hängt, bis es selbst zum Mantel wird“. ²⁷ Wie *Kyung-Ho Cha* in seinem Aufsatz zeigt, hat Nietzsche

die aufkommende Konjunktur des biologischen Mimikry-Begriffs genutzt, um eine psychologische Evolution zu beschreiben, die von einfachen mimetischen Tieren in die psychischen Konditionen der modernen Demokratie führt. So wie wehrlose Tiere es lernen, ihre Farben der Umgebung anzupassen, um durch diese Verkleidung den Hörnern, Zähnen und Klauen der Stärkeren zu entgehen, lerne dies auch der Unterlegene: Versteckspiel wird zur Überlebensfrage.

Von einer anderen Seite her nähert sich *Peter Geble* den Aneignungen biologischer Diskurse über Mimikry und Mimese und den veritablen Differenzen zwischen beiden. Seine Relektüre von Lacans „Spiegelstadium“-Aufsatz führt hinein in die oben skizzierte Konstellation der 1930er Jahre, in der die Spekulation über mimetische Verwandlungen nicht nur mit rituellen und kulturellen, sondern auch mit psychiatrischen Phänomenen verknüpft wurde.

Eine Paraderolle in der Faszinationsgeschichte mimetischer Tiere spielt das Chamäleon, von dem man lange annahm, dass es seine Farbe nicht mit den Affekten, sondern mit der Umgebung wechsele. *Karin Leonhard* beschreibt die neuzeitliche Debatte um das wechselhafte Tier, das als naturhistorisches Kuriosum galt und eine Herausforderung für die Farbtheorie darstellte. Der Mythos, dass es allein von der Luft lebe, erscheint Leonhard symptomatisch, denn so wird das Chamäleon gänzlich zur „Erscheinungsweise anderer Substanzen“, zur „reinen Akzidentalität“ und puren Medialität.

In den Techniken der Tarnung und des Unsichtbarwerdens üben sich auch die camouflierten Akteure in den Performances der Künstlerin *Desirée Palmen*, die, wie *Urte Undine Frömming* in ihrem Beitrag darlegt, einerseits den gesellschaftlichen Druck zur Anpassung visualisieren, andererseits aber auch Möglichkeiten bieten, sich der sozialen und politischen Kontrolle in den modernen, videoüberwachten Großstädten zu entziehen.

Um die soziale Assimilation künstlicher Aktanten geht es im Beitrag von *Evke Rulffes*. Ausgehend von Craig Gillespies Film *Lars and the Real Girl* (2007)

28 / Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 86.

29 / Georges Didi-Huberman hat diese Tiere zu lebenden Exponenten einer Theorie des Simulakrums, der Kopie ohne Original gemacht: „Die Phasmiden [...] zeigen ihre Macht in einer Paradoxie: Indem sie die Imitation bis zur Perfektion treiben, zerstören sie zugleich die Hierarchie, der jede Imitation unterworfen ist. Hier gibt es nicht mehr das Urbild und seine Kopie, sondern eine Kopie, die ihr Urbild verschlingt; und das Urbild existiert nicht mehr, aufgrund eines merkwürdigen Naturgesetzes genießt die Kopie allein das Privileg der Existenz. Das imitierte Urbild wird also zu einem Akzidenz seiner Kopie – ein unsichtbares Akzidenz, stets in Gefahr, verschlungen zu werden – und nicht umgekehrt.“ Georges Didi-Huberman: *phasmes*, Köln 2001, S. 20.

beschreibt die Autorin die Versuche des Protagonisten, eine Sexpuppe in sein soziales Leben zu integrieren und das Eigenleben, das die artifizielle Gefährtin dabei gewinnt – bis sie schließlich ihren Besitzer selbst resozialisiert hat.

Spot the difference!

Kunst in *ilinx* ist nicht nur, mit Adorno, „Zuflucht des mimetischen Verhaltens“,²⁸ sondern zugleich eine ebenso spielerische wie epistemische Praxis. *Maria Fernanda Cardoso* macht mimetische Tiere selbst zum Bild: Ihr hypnotisches Video „Stick Insects on Rod“ (2009) zeigt die langsamen Bewegungen von *Phasmatodea*, sog. Stabinsekten, die in ihrer Nachahmung toter Äste Inbegriff der Faszinationsgeschichte passiver Mimese sind.²⁹ Die Stills rufen nicht nur den Diskurs über die Anähnelung an das Tote als Strategie des Überlebens, sondern auch die Debatte über die Lebendigkeit von Bildern auf. Im Video wird die künstlerische Natur zur natürlichen Kunst, die Tiere verwandeln sich in animierte Linien, die ein zugleich abstraktes und konkretes Muster bilden.

Jeannette Fabis verwandelt Papier allein durch Nadelstanzungen, bis es eine fast organisch anmutende dritte Dimension ausstülpt, die an Ekzeme oder Flechten erinnern mag. *Isabel Schmiga* stellt ambige Objekte her, die Formähnlichkeiten – beispielsweise zwischen Feigenblatt und Hand – aufgreifen und verfremden. Vogelaufkleber auf Fensterglas akkumulieren sich zu Figuren, die an Rorschachtests erinnern, imitieren also jene Tintenflecke, in denen Analysanden ‚Ähnlichkeiten sehen‘ und so ihr Seelenleben lesbar machen sollten. *Margit Nobis* und *Julia Gordon* setzen sich auf unterschiedliche Weise mit der Differenz in der Wiederholung, der Abweichung in der Nachahmung und ihrer zeitlichen Komponente auseinander. Während Nobis reale Situationen so nachstellt, dass

ihre Polaroids wie Abzüge eines Negativs wirken, dokumentiert Gordons Comic „Darling’s in the splitscreen“ die nur minimal variierte Monotonie eines stereotypen Tagesablaufs. *Armando Andrade Tudela* spürt in seinem Film *Marcabhuasi* (2009/10) der projektiven Kraft des Sehens von Ähnlichkeiten nach, das Figuren in Steininformationen hineinliest und mit den unterschiedlichsten Bedeutungen auflädt. Die Betrachterin steht vor der Wahl: Entweder sie erkennt ihr „mimetisches Vermögen“ oder entdeckt hier, hoch in den Anden, jene *vis plastica* wieder, die Beringer 1726 in Würzburg zu belegen suchte.

Auch die Texte dieser Ausgabe haben einen mehr oder weniger langen plastischen Prozess hinter sich. Wir danken allen Autorinnen und Autoren für die Bereitschaft, sich auf die intensive Arbeit am Text einzulassen. Die Beiträge in der Kategorie *l a n g* wurden im Rahmen eines anonymisierten Peer-Review-Verfahrens begutachtet und kommentiert. Allen Gutachtern und Gutachterinnen sei an dieser Stelle sehr für die angenehme Zusammenarbeit und ihre konstruktive Kritik der Beiträge gedankt. Für die finanzielle Unterstützung bedanken wir uns herzlich beim Institut für Kulturwissenschaft der Berliner Humboldt-Universität, für die engagierte verlegerische Betreuung beim Philo Fine Arts Verlag in Hamburg und besonders bei Jan-Frederik Bandel; für aufmerksames Korrektorat bei Siebo Hagen. Die optische Anähnung der Texte aneinander und die Gestaltung des großen Ganzen verdanken wir erneut Nikolai Franke (form und sinn); die Umschlagfotografie stammt von Nikolai Franke in Zusammenarbeit mit der Fotografin Ute Zscharnt und der freundlichen Unterstützung von Mark-Oliver Rödel vom Museum für Naturkunde Berlin, bei denen wir uns ebenfalls herzlich bedanken möchten. Die nächste, von Anna Echterhölter, Dietmar Kammerer und Rebekka Ladewig edierte Ausgabe wird sich den Praktiken des Ökonomischen widmen.